768090

920

Précis de littérature comparée

SOUS LA DIRECTION DE

PIERRE BRUNEL

YVES CHEVREL

Professeurs à l'Université de Paris-Sorbonne

Presses Universitaires de France

DL-31121989-34512

Ont collaboré à ce volume :

JEAN-LOUIS BACKÈS	*Université de Caen*
PIERRE BRUNEL	*Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)*
PHILIPPE CHARDIN	*Université de Reims - Champagne-Ardenne*
YVES CHEVREL	*Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)*
JACQUES CHEVRIER	*Université de Paris - Val-de-Marne (Paris XII)*
JEANNE-MARIE CLERC	*Université Paul-Valéry (Montpellier III)*
JEAN-MICHEL GLIKSOHN	*Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)*
DANIEL MADELÉNAT	*Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand II)*
STÉPHANE MICHAUD	*Université de Saint-Etienne*
DANIEL-HENRI PAGEAUX	*Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)*
JEAN PERROT	*Université de Paris-Nord (Paris XIII)*

ISBN 2 13 042071 0

Dépôt légal — 1re édition : 1989, juillet

© Presses Universitaires de France, 1989
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS, *par Pierre Brunel et Yves Chevrel* 9

INTRODUCTION, *par Pierre Brunel* 11

I / Littérature comparée 13

II / Littérature générale 18

III / Littérature universelle 22

LE FAIT COMPARATISTE, *par Pierre Brunel* 29

I / Loi d'émergence 29

Un vocable étranger, 30; Une présence littéraire ou artistique, 31; Un élément mythologique, 32.

II / Loi de flexibilité 34

Souplesse, 34; Résistance, 40; Modulation, 46.

III / Loi d'irradiation 48

Le soleil éclatant, 48; Le soleil noir, 51; Irradiation destructrice, 52.

Conclusion 54

Bibliographie 55

LE TEXTE ÉTRANGER : LA LITTÉRATURE TRADUITE, *par Yves Chevrel*... 57

Bibliographie 82

POÉTIQUE COMPARÉE, *par Jean-Louis Backès* 85

I / Métrique générale 87

Systèmes de versification et structures linguistiques, 87; Multiplicité des métriques, 89; Relativité des contraintes, 90; Transmission des métriques, 92.

II / Rhétorique 94
Principes de composition, 94; Figures et allusions, 98.
III / Théorie des genres 100

LITTÉRATURE ET SOCIÉTÉ, *par Daniel Madelénat* 105
I / La succession des Théories et l'émergence des problèmes .. 108
Les directions de la sociologie, 110; La sociologie de la littérature, 113.
II / La complexité des relations 118
La littérature, produit social, 118; L'action sociale de la littérature, 125.
Bibliographie 130

DE L'IMAGERIE CULTURELLE À L'IMAGINAIRE, *par Daniel-Henri Pageaux*.. 133
Bibliographie 160

THÉMATIQUE COMPARATISTE, *par Philippe Chardin* 163
La notion de thème, 163; Recherches sur l'imaginaire, 166; De quelques universaux thématiques, 169; Variations thématiques, 171; Pour une nouvelle thématique comparatiste, 172.
Bibliographie 175

LES ÉTUDES DE RÉCEPTION, *par Yves Chevrel* 177
I / Terminologie (I) : de l'influence à la réception..... 177
II / Etudes de cas..... 180
Un individu, une œuvre, 180; Une aire culturelle, une œuvre, 182; Plusieurs aires culturelles, une œuvre, 184; Un récepteur, plusieurs œuvres, 186.
III / Questions de méthodes 189
Qu'est-ce qu'un texte ?, 190; Traductions, 194; Le discours critique, 195; Les mentalités, 196; Lecteurs, 198; Horizon d'attente, 199; Constitution du dossier, 201.
IV / Terminologie (II) : approche de quelques notions clefs 203
Histoire de la littérature, histoire littéraire, 203; Lecteur, 204; Série(s), 205; Horizon d'attente, 206; Système littéraire, 207; Synchronie/diachronie, 208.
V / Perspectives de recherche 209
Formation des canons littéraires et problème des « valeurs » en littérature, 209; Discours critique, 210; Traductions, 211; Vers une autre histoire littéraire ?, 212.
Conclusion : études de réception et interdisciplinarité..... 212
Bibliographie 213

LES LITTÉRATURES AFRICAINES DANS LE CHAMP DE LA RECHERCHE COMPARATISTE, *par Jacques Chevrier* 215

I / Une reconnaissance prudente; une approche difficile 215

II / L'intertextualité à l'œuvre 223

III / Les grandes orientations de la recherche 228

IV / Vers une réévaluation critique 237

Bibliographie 241

LITTÉRATURES ET ARTS, *par Jean-Michel Gliksohn* 245

I / Littérature et théorie de l'art 245

La littérature et les anciennes théories de l'art, 245; Les esthétiques historiques et la littérature, 246; La littérature et les théories de l'expérience esthétique, 248.

II / La littérature, les arts et la notion de style 250

Stylistique intemporelle et stylistique historique, 250; Ecoles et doctrines, 253; L'iconologie, 254.

III / La « correspondance des arts » et la littérature 255

La littérature dans le débat sur la « correspondance des arts », 255; Les « transpositions d'art » et les genres doubles, 257; Esthétique des écrits sur l'art, 258.

Bibliographie 261

LA LITTÉRATURE COMPARÉE DEVANT LES IMAGES MODERNES : CINÉMA, PHOTOGRAPHIES, TÉLÉVISION, *par Jeanne-Marie Clerc* 263

I / L'image de cinéma chez les écrivains 267

Le concept d' « influence » cinématographique et ses vicissitudes, 269; Le cinéma muet, « image physique du rêve », 270; L'apparition du parlant et la rupture entre cinéma et littérature, 271; Roman américain et cinéma néo-réaliste, 272; La « culture de masse » et ses conséquences sur les rapports entre images et littérature, 273.

II / Des mots aux images : les écrivains et le travail de l'adaptation. 274

Malraux adaptateur face au roman de l'expérience vécue, 276; Cocteau adaptateur de l'imaginaire poétique, 278; Giono adaptateur et les problèmes du récit, 279.

III / Des images aux mots : scénarios et ciné-romans 281

Adaptations romancées, « romans-films », scénarios, 282; Les scénarios de Sartre, 283; Les ciné-romans d'Alain Robbe-Grillet, 285; Alain Resnais et les écrivains, 286.

IV / L'écriture du visuel dans le roman français contemporain... 287

La thématique du cinéma dans le roman, 288; Ecriture et codes cinématographiques, 289; Visualité et problèmes narratifs, 290.

V / Les technologies de l'image et la transformation d'une culture. 292

L'avènement de la technique et la transformation des rapports entre réalité et imaginaire, 292; L'évolution des rapports entre les images et les mots, 294; Technologies de l'image et transformation des structures imaginaires : le roman, témoin de ces métamorphoses, 296.

Bibliographie 297

LA LITTÉRATURE D'ENFANCE ET DE JEUNESSE, *par Jean Perrot* 299

I / L'enfance et le renouveau des lettres 299

« Comment lisent les enfants », 299; L'enfance dans la Société des Nations, 300; Recherche ou apprentissage : au service des « enfants de l'image », 303.

II / La mutation critique 305

Rencontres de disciplines, 305 ; La dimension internationale de la recherche : revues, centres et colloques, 310; Conclusion : conscience critique et perspectives comparatistes, 313.

Bibliographie 319

LA PAROLE RISQUÉE : L'AVENTURE DE LA POÉSIE MODERNE (XIX^e-XX^e SIÈCLES), *par Stéphane Michaud* 321

Bref glossaire des mouvements poétiques 326

La tradition de la rupture 328

Exil et malédiction 333

Le poète, conscience critique de son temps 336

Nommer 339

« Les puissances magiques et subversives du désir » 345

Voyageur 348

Orientations bibliographiques, *par Yves Chevrel* 351

Index 367

Avant-propos

L'ouvrage que nous présentons est, dans sa conception comme dans sa rédaction, à l'image de la discipline à laquelle il souhaite introduire : à la fois multiple et un — du moins nous l'espérons. Il a été rédigé par une douzaine de comparatistes français en poste dans des universités ; à ce titre il est le résultat d'une pratique de chercheurs et d'enseignants pour qui la littérature comparée représente une aventure jamais achevée.

Tel qu'il est, ce Précis *comporte des lacunes, dont nous sommes conscients : nous n'avons pas eu la prétention de fournir une somme, mais nous avons plutôt essayé de présenter, dans des domaines où la recherche est en pleine expansion, tantôt des états présents de travaux récents, tantôt des aperçus sur un genre ou une époque, tantôt des perspectives de recherche. Notre préoccupation a été de toujours mettre au cœur du présent ouvrage ce qui est à la fois l'impulsion originelle de la démarche comparatiste, sa raison d'être, sa méthodologie : l'ouverture à l'autre, à celui qui n'écrit pas comme nous, qui ne pense pas comme nous — qui est lui-même, dans sa différence et son originalité. La rencontre de cultures et la rencontre de personnes en sont pas séparables.*

L'unité est donc là, dans le multiple. Chaque auteur a eu la pleine responsabilité de son texte, et nous n'avons veillé qu'à une uniformisation, d'ailleurs relative, de la présentation typographique. Chaque essai a sa propre logique, et chacun d'eux renvoie aux autres : il aurait été facile de multiplier les références croisées. Chaque essai traite un domaine précis, parfois avec abondance d'exemples, parfois de façon plus théorique : tous invitent à aller au-delà des limites définies au point de départ, et à apporter, en vue d'autres confrontations, sa propre expérience culturelle. La démarche comparatiste est confrontation, remise en cause.

Ce Précis *s'adresse, d'abord, à des lecteurs de langue française : les références, notamment dans les parties bibliographiques, ont été conçues en fonction de cette catégorie de lecteurs. Mais il est bien évident qu'une discipline comme la littérature comparée ne peut se pratiquer ou se comprendre sans le recours à des textes et à des*

études lus dans leur langue originale. Si donc nous avons donné la priorité aux travaux accessibles en français, nous ne nous sommes pas interdit de signaler l'existence de tel travail important rédigé dans une autre langue.

En 1890, Ernest Renan publiait un texte qu'il avait rédigé en 1848-1849, L'Avenir de la science. *On peut y lire, au chapitre X : « Je crois avoir puisé de l'étude comparée des littératures une idée beaucoup plus large de la nature humaine que celle qu'on se forme d'ordinaire. » Il concluait ce même chapitre en rectifiant un mot de Villemain qui « appelait, dit-on, M. Fauriel [un des premiers comparatistes français, et le premier titulaire, en 1830, d'une chaire de littérature étrangère] un athée en littérature. Il fallait dire un panthéiste, ce qui n'est pas la même chose ».*

Notre vocabulaire a changé, mais la démarche demeure : la littérature comparée a bien l'ambition d'ouvrir à un humanisme plus large.

Pierre BRUNEL et Yves CHEVREL.

Introduction

Nous laisserons aux polémistes — il n'en manque pas — le soin de disserter sur la littérature comparée comme « petit monstre lexicologique » (Pichois-Rousseau) ou d'ironiser sur cette généalogie fabuleuse qui conduit de la littérature comparée à la *Comparative Literature*, à la *letteratura comparata* ou au *hikaku bungaku*. Pourquoi l'anatomie comparée et le droit comparé international auraient-ils droit de cité, et pas la littérature comparée ? Et comment ne pas voir un signe de force, plus que de faiblesse, dans la reprise du même terme, transposé dans chaque langue ?

Si l'on enregistre des variations dans les vocables qui correspondent, pour chaque langue étrangère, à cette expression française, on s'aperçoit qu'en France même elle n'est pas complètement fixée. On ne sait plus guère aujourd'hui que le premier comparatiste officiel fut dans notre pays Claude Fauriel. Pour cet homme, qui avait célébré le culte officiel de la Raison au temps de la Révolution, qui était allé sur place recueillir les chants des Grecs opprimés par les Turcs, mais qui avait été aussi le familier de Mme de Staël et l'ami de Manzoni, avait été fondée en 1830 à la Sorbonne une chaire dite « de littérature étrangère ». Il l'occupa jusqu'à sa mort en 1844, mais, malade, il avait déjà installé à sa place comme suppléant Frédéric Ozanam, qui lui succéda. Edgar Quinet, avant d'être nommé au Collège de France, occupa lui aussi une chaire de littérature étrangère à l'Université de Lyon. Fauriel, Ozanam, Quinet traitaient de vastes sujets en s'appuyant sur les quatre grandes littératures voisines, l'allemande, l'anglaise, l'italienne et l'espagnole.

Deux autres grands esprits de leur époque, Jean-Jacques Ampère (le fils du savant) et Philarète Chasles, qui l'un et l'autre enseignèrent au Collège de France, firent presque insensiblement évoluer cet enseignement de « littérature étrangère » vers ce que nous appelons aujourd'hui la littérature comparée. Philarète Chasles donna un cours de « littérature étrangère

comparée » et Jean-Jacques Ampère parla tour à tour de « littérature comparée de toutes les poésies » (1826), d' « histoire comparative des arts et de la littérature » (1830), d' « étude comparative » (1832). Il fallut attendre l'aube du XX^e siècle pour que, comme l'a noté Paul Van Tieghem, « littératures modernes comparées [devînt] le titre officiel de certaines chaires d'Université et du certificat de licence auquel elle[s] préparaient ».

Après 1965, et davantage encore après 1968, « littérature générale » est venu fréquemment s'associer à « littérature comparée ». Quelquefois même, les deux expressions sont entrées en concurrence. La Société nationale française de Littérature comparée (SNFLC), fondée en 1954, est devenue Société française de Littérature générale et comparée (SFLGC) en 1973. Et tandis que la *Revue de Littérature comparée (RLC)*, créée par Fernand Baldensperger et Paul Hazard en 1921, conservait son titre, on voyait se développer dans le premier cycle de certaines universités un enseignement de « littérature générale » qui, parfois, finissait par échapper aux comparatistes proprement dits.

On peut se sentir perdu dans un semblable maquis. Dès 1953 un numéro spécial de la *Revue de Littérature comparée* (janvier-mars) présentait diverses « orientations ». Mais il s'agissait d'orientations nationales (américaine, allemande, italienne, française) dans un domaine où en principe le nationalisme devrait être exclu. C'est d'orientations intellectuelles qu'il sera question ici. Wellek et Warren notaient déjà que « dans la pratique, le terme de "littérature comparée" a recouvert et recouvre encore des domaines d'étude et des groupes de problèmes bien distincts ». La concurrence des termes employés nous a semblé correspondre grossièrement à ces grandes directions de recherche. A l'intérieur de la littérature comparée au sens large du terme — une discipline qui cherche à élargir l'horizon national et à confronter les littératures —, nous distinguerons donc l'étude des relations littéraires internationales, qui pourrait être ce que Simon Jeune a appelé « la littérature comparée au sens étroit du terme », les tentatives de synthèse, qui relèvent de la « littérature générale », et la tentation d'une « littérature universelle » qui ferait la somme de toutes les littératures.

Mais quand on aura glosé sur toutes ces expressions, qu'on les aura jugées vicieuses ou non, on s'apercevra qu'il reste un dernier mystère, et en tout cas un point de résistance : la signification du mot « littérature » lui-même.

I / LITTÉRATURE COMPARÉE

Quand M.-F. Guyard définissait, en 1951, la littérature comparée comme l' « histoire des relations littéraires internationales », il n'envisageait volontairement que des relations de fait, excluant toute « coïncidence » au profit des liens de « dépendance » : « Là où il n'y a plus "relation", écrivait-il, que ce soit d'un homme à un texte, d'une œuvre à un milieu récepteur, d'un pays à un voyageur, cesse le domaine de la littérature comparée, et commence celui de la pure histoire des idées, quand ce n'est pas de la rhétorique. » Etiemble lui-même en 1963, dans *Comparaison n'est pas raison*, souhaitait que le comparatiste mît l'accent sur « des rapports concrets entre œuvres vivantes ». Elèves l'un et l'autre de Jean-Marie Carré, et même s'il leur arriva d'être en désaccord sur la part faite à la littérature française dans les études de littérature comparée, ils se retrouvaient sur un terrain solide : point de littérature comparée sans fait comparatiste.

La notion de « dépendance » avait été mise en place par Fernand Baldensperger dans le programme qu'il établissait en 1921 en tête du premier numéro de la *Revue de Littérature comparée* (« Littérature comparée : le mot et la chose ») : pour lui « une rencontre réelle [...] crée une dépendance ». Le mot peut paraître fâcheux dans la mesure où il suggère un rapport de force. L'écrivain admiré, son naïf admirateur feront figure de Pozzo et de Lucky de la littérature. On retrouvera même la distinction entre grandes et petites littératures : les secondes seront à la remorque des autres.

Sans doute existe-t-il des épigones : Joachim du Bellay se contente parfois de traduire ou d'adapter Sperone Speroni dans sa *Défense et illustration de la langue française*; et son admiration pour Nietzsche et la *Naissance de la tragédie* a conduit Edouard Schuré à des plagiats bien maladroits. Plus largement, on sait comment au XVIII^e^ siècle l'Angleterre a pu constituer un modèle pour les classes bourgeoises allemandes. Et il est vrai qu'on assiste à de véritables fascinations : Rilke découvrant Valéry, par exemple.

Mais il n'est pas d'écrivain sans liberté créatrice. Et d'habitude il la défend jalousement. Le Sénégalais Sembene Ousmane l'a bien montré, qui a énergiquement refusé de reconnaître la trace d'une influence de Zola dans son célèbre roman *Les Bouts de bois de Dieu*. Sans doute est-il question de chemins de fer, comme dans *La Bête humaine*, de grève, comme dans *Germinal*, mais il n'avait lu ni l'un ni l'autre quand il a écrit son livre.

Surtout la rencontre qui se produit est préparée. Elle correspond à une attente, comme l'expliquait Rilke à propos de sa découverte de *Charmes* ou d'*Eupalinos*. Gide reconnaissait que ce qu'il avait surtout cherché dans

les romans ou dans la correspondance de Dostoïevski, « consciemment ou inconsciemment, c'é[tait] ce qui s'apparentait le plus à [s]a propre pensée ». Le suicide de Kiriloff, dans *Les Possédés*, lui apparaît comme un « acte absolument gratuit », sans motivation extérieure, analogue à celui que commet Lafcadio dans *Les Caves du Vatican*. Et quand il décrit l'attitude de Dmitri Karamazov « prêt à se tuer dans une crise d'optimisme, par pur enthousiasme », il retrouve l'un de ses propres fantasmes, celui qu'il prêtera à Bernard Profitendieu dans *Les Faux-monnayeurs*.

On comprend donc les réticences d'un René Wellek devant cette notion de dépendance, où l'on sent l'héritage du positivisme et même du mécanisme du XIX^e^ siècle. Si la littérature comparée se limite à « des échos de chefs-d'œuvre (traduction, imitations, souvent dues à des auteurs de second ordre) », son intérêt paraîtra singulièrement émoussé. Mais peut-être faut-il faire davantage confiance aux prétendus auteurs de second ordre. Le temps n'est plus, par exemple, où l'on considérait Aloysius Bertrand comme un « romantique mineur ». Et pourtant les « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot » qu'il présente dans son *Gaspard de la nuit* (1842) sont bien un à la manière des *Fantaisies à la manière de Callot* (*Phantasiestücke in Callots Manier*, 1814) d'E. T. A. Hoffmann.

Si, dans ce cas précis, il n'y a pas « dépendance » à proprement parler (et Hoffmann et Bertrand sont beaucoup trop libres pour cela), du moins y a-t-il « relation ». Ce second concept clé de la littérature comparée ne se réduit pas à la relation immédiate (celle de la lecture, de la révélation). Il comprend aussi toute forme de relation médiate. Aloysius Bertrand n'avait pas eu accès directement au texte allemand de Hoffmann. Il a fallu des intermédiaires, en particulier les premières traductions que Loève-Weimars fit paraître en avril 1829 dans *La Revue de Paris*, puis dans le volume publié par l'éditeur Renduel en 1830 : « *Contes fantastiques d'E. T. A. Hoffmann*, traduits de l'allemand par Monsieur Loève-Weimars, précédés d'une notice historique sur Hoffmann par Walter Scott. »

Ces intermédiaires peuvent être des traducteurs, des adaptateurs, des vulgarisateurs, des professeurs (Burdeau révéla Kant et Schopenhauer à la génération de Claudel et de Barrès), des amis. Mais ce peut être tout simplement le bruit qui court, la mode, la « fortune » au sens le plus large du terme : d'où l'importance des études de réception, récemment mises à l'honneur par Hans-Robert Jauss et l'Ecole de Constance.

On comprend mal, dans ces conditions, comment Wellek et Warren ont pu écrire qu'il n'y avait « pas de différence méthodologique entre une étude consacrée à "Shakespeare en France" et une autre, consacrée à "Shakespeare dans l'Angleterre du XVIII^e^ siècle" ou bien entre l'étude de l'influence de Poe sur Baudelaire et l'étude de l'influence de Dryden sur Pope ». Alors que, même au XVIII^e^ siècle, Shakespeare restera connu des

Anglais, il est, au sens fort du terme, un étranger pour les Français : on connaît les réticences de Voltaire, malgré sa bonne volonté, la manière dont Ducis croit devoir mettre les chefs-d'œuvre du grand élisabéthain en cinq actes et en vers, les innombrables trahisons de Shakespeare (la suppression de la double intrigue en particulier) jusqu'en notre siècle. Avec, parfois, des intuitions plus justes : le mélange des tons pour Victor Hugo, les puissances cosmiques pour Maeterlinck, le jeu avec le temps et avec l'espace pour Claudel, les images fulgurantes pour Yves Bonnefoy. Quant à la connaissance intime qu'a Baudelaire d'Edgar Poe par ses propres traductions, elle ne ressemble évidemment en rien à celle que Pope put avoir de Dryden.

Force est donc de constater la spécificité du fait comparatiste. Et les exemples pris précédemment indiquent bien que la littérature comparée ne se meut pas dans la sous-littérature et qu'elle ne perd pas de vue l'appréhension esthétique de l'œuvre. Sur ce point Wellek et Warren se montrent encore fort injustes quand ils prétendent que de telles études se limitent essentiellement « à la préhistoire d'un chef-d'œuvre, aux pérégrinations de ses thèmes et de ses formes ». Il y eut, il est vrai, des affirmations trop peu nuancées, celle de Jean-Marie Carré entre autres quand il écrivait que la littérature comparée est une branche de l'histoire littéraire et que, par conséquent, « elle ne considère pas originellement les œuvres dans leur valeur originelle, mais s'attache surtout aux transformations que chaque nation, chaque auteur fait subir à ses emprunts ». On conçoit alors les sarcasmes d'Etiemble et la protestation de Wellek, leur désir de revenir à la littérature et de faire du comparatiste un critique plutôt qu'un historien. Etudier les traductions de la *Divine comédie*, ce n'est pas seulement faire le catalogue, fort long, des versions fragmentaires ou intégrales; c'est aussi rechercher comment chacune d'elles reflète le goût de l'époque à laquelle elle appartient; c'est surtout mieux apprécier, au terme, la beauté du texte original. Benedetto Croce, qui crut devoir faire de sérieuses réserves sur la littérature comparée (*Problemi di Estetica*, 1910), se montra pourtant bien plus insensible que le comparatiste quand il tenta de montrer que la *Divine comédie* n'est pas un poème, mais une série de passages lyriques séparés par de la pseudo-science.

Les traductions ou imitations ne sont pas nécessairement médiocres. La version française de la *Divine comédie* par Lamennais ne l'est pas, celle d'André Pézard (en langue archaïsante) encore moins. Les essais de Borges ou de Pound en ce sens sont aussi révélateurs sur leur poétique que sur celle de Dante. C'est en cela que le glissement s'impose de la notion neutre de « relation » à celle que propose Etiemble de « rapports concrets entre œuvres vivantes ». Là où Oscar Wilde se contente, dans *Intentions*, d'un paradoxe analogue à ceux qu'il prête à Lord Henry dans *Le Portrait de*

Dorian Gray, — « la nature imite ce que l'œuvre d'art lui propose », il faut à Gide un développement analytique :

> Dès que le peintre tente, dans son œuvre, de traduire et d'exprimer une vision personnelle, cet aspect nouveau de la nature qu'il nous propose nous paraît paradoxal d'abord, insincère et presque monstrueux. Puis, bientôt, nous nous accoutumons à regarder la nature comme en faveur de cette nouvelle œuvre d'art, et nous y reconnaissons ce que le peintre nous montrait. C'est ainsi que, pour l'œil nouvellement et différemment averti, la nature semble « imiter » l'œuvre d'art.

Ou encore quand le même Gide commente finement l'art de la digression dans une page des *Possédés* (le moment de l'arrivée inopinée de la femme de Chatov, enceinte d'il ne sait qui, il n'élabore pas une pratique de la digression qui serait la sienne, beaucoup plus capricieuse et fuyante).

Il est des formes avouées de l'influence. Par exemple l'exercice de style, le pastiche, le « à la manière de » : songeons par exemple aux *Exercices poétiques en forme de sonnets sur des thèmes d'Horace* (1951) de Miguel-Angel Asturias. La fascination peut se traduire par de nombreuses citations, par exemple celles qui sont empruntées aux troubadours, à Arnaut Daniel ou à Bernard de Ventadour dans *Personae* ou dans les *Cantos* (commencés en 1904) d'Ezra Pound. Ces fascinations peuvent être avouées : « Proust me monte à la tête », écrivait Henry Miller à Anaïs Nin en 1932, « je suis en feu. Je ne puis seulement me retenir de souligner chaque ligne. Cet homme semble prendre mes pensées sur mes lèvres, me voler mes propres expériences, mes sensations, réflexions, introspections, soupçons, tristesses, tortures, etc. ». Et Arthur Adamov, rassemblant ses souvenirs, retrouvait une lecture assidue de Strindberg « notamment *Le Songe*, dont la grande ambition [l']avait aussitôt séduit — et que, peut-être en partie grâce à Strindberg, [il] découvrai[t] dans les scènes les plus quotidiennes, en particulier celles de la rue, des scènes de théâtre ». Le modèle est apparent, par exemple, quand Michel Butor, dans *Degrés* (1960) a voulu rendre compte de la journée du 12 octobre 1954 au lycée Taine à Paris, comme Joyce dans *Ulysses* (1921) avait rendu compte d'une journée de Stephen Dedalus et de Leopold Bloom à Dublin. Une telle dette a pu être reconnue par Raymond Queneau à l'égard de Joyce (« Il me faut reconnaître ma dette envers les romanciers anglais et américains qui m'ont appris qu'il existait une technique du roman, et tout spécialement envers Joyce » dans *Bâtons, chiffres et lettres*), par Simone de Beauvoir à l'égard de Hemingway :

> *50 000 dollars* et *Le Soleil se lève aussi* nous firent connaître Hemingway; je lus en outre en anglais un certain nombre de ses nouvelles. Il était très proche de nous par son individualisme et par sa conception de l'homme [...]. Sous sa plume, des détails insignifiants prenaient soudain un sens. Derrière les belles

histoires d'amour et de mort [...] nous reconnaissons notre univers familier [...]. [Sa] technique se pliait à nos exigences lyriques philosophiques. [...] Le monde existait dans son opaque extériorité. [...] L'auteur ne nous en livrait que ce que pouvait saisir la conscience avec laquelle il coïncidait.

La Force de l'âge.

L'influence peut s'exercer en cours de route, quand l'ouvrage est déjà commencé, et être ainsi reconnue après coup. Ainsi en va-t-il pour Alfred Döblin, qui a déjà largement avancé la rédaction de *Berlin Alexanderplatz* quand il lit *Ulysses* en 1928 et trouve dans l'art de Joyce « un bon vent pour [s]es voiles » ; ou encore pour Miller, qui pense que le *Voyage au bout de la nuit* de Céline n'est pas à l'origine de *Tropic of the Cancer*, mais reconnaît que « pour certains passages, Céline [l']a sûrement influencé, en particulier par l'emploi qu'il faisait du langage parlé ».

La notion d'influence a été mise en cause par tous ceux qui ont reproché à la littérature comparée de n'être qu'une des branches de l'histoire littéraire et de se vouloir plus positiviste encore que l'histoire littéraire. Ainsi Hans-Robert Jauss y a vu un signe de « l'histoire littéraire positiviste » :

> Le résultat n'est que trop connu : appliqué à l'histoire de la littérature, le principe d'explication purement causale n'a permis de mettre en lumière que des déterminismes intrinsèques aux œuvres, il a conduit au développement excessif de l'étude des sources, il a résolu la spécificité de l'œuvre littéraire en un faisceau d' « influences » que l'on pourrait multiplier à volonté.

A l'instigation du chef de l'Ecole de Constance, la *Geistgeschichte* (« histoire de l'esprit ») a opposé à l'explication causale de l'histoire une esthétique de la création comme irrationalité, et cherché la cohérence de l'univers poétique dans le retour d'idées et motifs transtemporels.

De telles mises en question sont sans aucun doute nécessaires. Jean-Louis Backès dans sa thèse sur *Dostoïevski en France de 1880 à 1930* (1972) avait jeté le trouble dans les esprits, mais sans contester brutalement les fondements du comparatisme traditionnel. Sans doute gardait-il présents à l'esprit les termes de la série de conférences prononcées par Gide en 1900 sur « De l'influence en littérature » (reprise dans *Prétextes*). Gide parlait à propos de Goethe à Rome d' « influence d'élection », ou ailleurs de l' « influence par protestation ». C'est dans cette conférence qu'on trouve la fameuse citation, si souvent proposée comme sujet de dissertation : « L'influence ne crée rien : elle éveille. »

Gide rappelle qu'au XVI^e^ ou au XVII^e^ siècle on ne craignait pas d'imiter. Même à l'époque contemporaine, le culte de l'originalité à tout prix n'est pas exclusif. En Chine, par exemple, on a très tôt caractérisé Lao She par l'influence des écrivains anglais qui s'était exercée sur lui. En 1934, le critique Wang Jinyi écrivait à son sujet que « la littérature chinoise ancienne

n'[avait] pas eu sur lui d'influence profonde » et il ajoutait que Lao She, « imprégné de littérature anglaise, conseil[lait] à ses étudiants de lire beaucoup de textes anglais ». L'écrivain chinois en effet a parfois avoué sa dette à l'égard de *The Hermit* (en réalité *The Misanthrope*) de J. D. Beresford pour « Le Garçon aux cheveux en toupets » *(Waimao er)* ou à l'égard de Joseph Conrad pour « Messieurs Ma, père et fils », une nouvelle où il a voulu, comme le romancier anglais, « faire du récit une boule, toujours capable de rouler, quel que soit le point de départ ». Pour *La Cité des chats*, Lao She a lui-même évoqué H.-G. Wells et *The First Man in the Moon*. Mais comment ne pas penser aussi au *Chat Murr* d'E. T. A. Hoffmann, que le romancier chinois ne connaissait peut-être pas ? Ou plus largement à une tradition satirique en tête de laquelle il faudrait placer Swift. Lao She reconnaît lui-même bien volontiers que l'animal précis importe peu, qu'il aurait parlé des chiens (comme Cervantès dans le *Dialogue des chiens*) ou des lapins (comme Lewis Carroll dans *Alice au pays des merveilles*) s'il n'avait eu chez lui à ce moment-là un petit chat blanc et jaune.

On le voit, l'influence avouée cède volontiers du terrain à une influence possible que l'histoire littéraire générale rend possible ou vers laquelle on est conduit par la suggestion de l'analogie. Mais c'est passer déjà de la littérature comparée (dans son sens strict) à la littérature générale.

II / LITTÉRATURE GÉNÉRALE

Wellek et Warren cherchent l'origine de l'expression « littérature générale » dans le déclin de l'évolutionnisme, donc de l'historicisme, avec la promotion en Amérique au début du XX^e^ siècle, des cours de vulgarisation *(general literature)*. En fait, l'expression a une origine lointaine, et l'évolution même de la littérature générale doit permettre de faire une distinction indispensable pour la clarté des choses.

Cette expression, nous la trouvons dès 1817 dans le *Cours analytique de littérature générale* de Népomucène Lemercier. Ce n'est pas un très bon début, car une réputation d'académisme assez peu flatteuse s'attache au nom de Lemercier. Il semble surtout que le XIX^e^ siècle soit très fortement attaché à la conception historique de la littérature générale. On se propose par exemple de faire l'histoire d'un genre (l'épopée) ou d'un mouvement (le classicisme) ou d'un style (le pétrarquisme) à travers plusieurs littératures, c'est-à-dire au mieux la littérature française et les littératures étrangères immédiatement voisines.

Encore au début du XX^e^ siècle un homme comme Paul Van Tieghem illustre parfaitement ce qu'il conviendrait plutôt d'appeler « histoire

littéraire générale ». Aux exigences de l'histoire il ajoutait celles de la synthèse, et son important article théorique « La synthèse en histoire littéraire : littérature comparée et littérature générale », publié en 1921, dans la *Revue de Synthèse historique* (nº XXXI, p. 1-27), établit clairement une distinction qui n'a pas perdu aujourd'hui toute pertinence : par « littérature générale », Paul Van Tieghem entendait l'étude des mouvements et des modes littéraires qui transcendent les limites nationales; par « littérature comparée » celle des relations qui unissent deux ou plusieurs littératures.

Paul Van Tieghem ne s'est pas contenté de défendre l'histoire littéraire générale. Il l'a illustrée dans des études d'ensemble qui à l'époque avaient quelque chose d'audacieux : *Le Préromantisme, études d'histoire littéraire européenne* (1924, 1930), *Le Romantisme dans la littérature européenne* (1948). Il est frappant de constater que ce dernier volume, fortement synthétique, ne prétend pourtant pas l'être complètement : il appelle dans la « Bibliothèque de Synthèse historique », dont il fait partie, « l'Evolution de l'humanité », d'autres volumes, *Le Romantisme dans les arts plastiques* de Louis Réau, *Le Romantisme dans la musique européenne* de Jean Chantavoine et Jean Gaudefroy-Demombynes. Aujourd'hui le comparatisme séparerait plus difficilement la littérature des autres modes d'expressions : de simples usuels comme ceux qui ont été publiés par les éditions Somogy, *Encyclopédie du Romantisme*, *Encyclopédie du Symbolisme*, *Encyclopédie de l'Expressionnisme*, *Encyclopédie du Surréalisme* s'attachent à juxtaposer littérature, théâtre, peinture, sculpture, architecture, musique et (éventuellement) cinéma. Ce n'est pas un hasard si des comparatistes comme Lionel Richard ou Francis Claudon ont assuré la direction de certains de ces volumes qui correspondent à une conception moins étroite, plus « générale », de l'expression littéraire et artistique.

La réforme Fouchet, en 1966, introduisit dans le premier cycle des universités un enseignement qui correspondait tout à fait à cette histoire littéraire générale largement conçue. Ainsi à la Sorbonne on étudia le Romantisme européen à partir d'un programme où figuraient un texte allemand, les *Lettres à la nation allemande* de Fichte, un texte français, *Les Orientales* de Victor Hugo, et une œuvre musicale, *La Damnation de Faust* de Berlioz. Il était possible de prendre conscience, à partir de cette simple sélection, de la diversité du mouvement, de certaines préoccupations centrales (la patrie, l'exotisme, la rédemption) et même de certaines constantes (l'élan, la ferveur, la gravité qui n'exclut pas l'intermède).

Peut-être a-t-on moins systématiquement recours aujourd'hui à des questions historiques, même si l'histoire se trouve au point de départ d'une question et d'un choix de textes. Mais la synthèse historique n'a pas perdu ses droits, en particulier dans le travail d'équipe. En France, le

Centre de recherches d'histoire littéraire comparée, animé à Paris puis à Metz par Jacques Voisine, maintient droit un flambeau qu'il serait imprudent de laisser s'éteindre. Sur le plan international on saluera l'effort titanesque de l'Association internationale de Littérature comparée pour promouvoir une collection « A Comparative History of Literatures in European Languages » (publication de l'Akademiai Kiado, Budapest) dont les premiers volumes parus, *Expressionnism as an International Literary Phenomenon* (dirigé par Ulrich Weisstein), *The Symbolist Movement in the Literatur of European Languages* (dirigé par Anna Balakian), *Le Tournant du Siècle des Lumières : les genres en vers des Lumières au Romantisme* (dirigé par György Vajda), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle* (deux volumes : I. *Histoire*; II. *Théorie*, dirigés par Jean Weisgerber), sont sans équivalents. Certes de tels ouvrages, où de nombreuses contributions érudites dues à des universitaires de différents pays sont habilement regroupées par un maître d'œuvre, tendent vers une synthèse peut-être impossible. Sans doute aussi s'adressent-ils plus au spécialiste qu'à l'étudiant débutant. Mais ils témoignent d'une ambition intellectuelle et d'un sens de l'effort collégial dont bien peu de disciplines littéraires ont donné l'exemple.

Dans la pratique de l'enseignement, de nos jours surtout, l'ambition est moindre, ou elle est autre. Un programme de littérature générale s'articulera plutôt autour d'un thème (la ville dans le roman au XX^e siècle), ou d'un problème (le génie et la folie au XIX^e siècle), ou d'un genre (la fable). Le plus souvent seront fixées des limites dans le temps et dans l'espace pour éviter une réflexion trop purement générale qui ressortirait à l'esthétique plus qu'à la littérature générale.

Les études de thème ont connu dans ces dernières années un succès grandissant, lié sans doute à la place plus importante qui était accordée à ce mode de présentation de la littérature dans l'enseignement secondaire. On peut penser par exemple au thème de l'Etat, depuis la *République* de Platon ou la *Politique* d'Aristote jusqu'au livre de Bertrand de Jouvenel sur *Le Pouvoir* : c'est l'occasion d'étudier le rapport entre la nature humaine et la condition politique (thèse de l'homme, animal politique, défendue par Aristote et rejetée par Hobbes dans le *Léviathan* ou par Jean-Jacques Rousseau dans *Du Contrat social*), ou de réfléchir sur l'essence du souverain conçu comme une personne (*Le Prince* de Machiavel, les *Six Livres de la République* de Jean Bodin) ou comme un corps dont la tête reste le chef (*Léviathan* de Hobbes) ou comme la volonté générale du peuple *(Du Contrat social)*.

Les études de genre sont également fondamentales. Le théâtre baroque, par exemple, a été étudié d'une manière très suggestive par Ross Chambers dans *La Comédie au château* (1971) : il fait apparaître, à partir d'une image fondamentale, celle du grand théâtre du monde, une thématique illustrée

par le *Hamlet* (1603-1604) de Shakespeare, le *Saint-Genest* (1646) de Rotrou ou *La Vida es sueño* (1635) de Calderón. Cette thématique, l'auteur la suit, en dehors du théâtre, dans des œuvres romanesques (*Le Roman comique* de Scarron, 1662, *Wilhelm Meisters Lehrjahre de Goethe*, 1795, et même *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, 1913), mais pour revenir *in fine* au théâtre avec *Enrico IV* (1921) et *I giganti della montagna* (1936) de Pirandello. C'est que le genre se définit peut-être moins ici par une forme littéraire que par une structure, celle du regard et de la distance, le « paradoxe d'une distance qui n'en est pas une ».

Les études de « poétique comparée » peuvent également être considérées comme ressortissant à la littérature générale. Pour étudier l'alliance des contraires et la figure de l'*oxymoron*, Roman Jakobson ne pouvait pas ne pas envisager un *corpus* comparatiste allant de Gottfried de Strasbourg, poète allemand du Moyen Age, à un poète portugais du XX^e^ siècle, Fernando Pessoa (« Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa », dans *Questions de poétique*, Ed. du Seuil, 1973). Pour l'étude du travail de la citation dans le texte, Antoine Compagnon a eu recours à Montaigne aussi bien qu'à Borges (*La Seconde main*, Ed. du Seuil, 1979).

Sans doute les rapports de fait ne sont-ils pas exclus dans ce genre d'étude, et il est même tout à fait satisfaisant pour l'esprit que l'étude de littérature générale soit fondée sur une étude de littérature comparée au sens strict précédemment défini. Si pour décrire les caractéristiques majeures du Roman d'aventures, Jean-Yves Tadié prend l'exemple de Stevenson et de Mac Orlan, c'est qu'il sait bien que Mac Orlan a considéré Stevenson comme son maître et a même écrit une préface pour *L'Ile au trésor* (*Le Roman d'aventures*, 1982).

Il semble pourtant que la littérature générale, au risque de se laisser tenter par le démon de l'analogie, s'appuie surtout sur des ressemblances, sur des coïncidences. Coïncidences entre des phénomènes littéraires contemporains, pour Paul Van Tieghem, mais aussi coïncidences de faits éloignés dans l'espace et dans le temps, pour Etiemble, qui entend par là aller dans le sens d'une « littérature (vraiment) générale ». Déjà, dans *Comparaison n'est pas raison*, il en donnait une illustration qu'on aurait tort de prendre pour une boutade, même si elle a tout l'air d'une gageure :

> Si je puis éclairer tous les thèmes du préromantisme européen au XVIII^e^ siècle par des citations empruntées à la poésie chinoise d'avant le christianisme et les douze premiers siècles de l'ère chrétienne, c'est évidemment qu'il existe des formes, des genres, des invariants, bref que l'homme existe, et la littérature.

La littérature générale, on le voit, pique la réflexion. Moins soucieuse de savoir encyclopédique que de suggestion, elle est appelée à occuper une place importante dans l'enseignement comparatiste. Cela ne signifie

pas pourtant qu'elle ne doive pas prendre des précautions terminologiques et méthodologiques. Elle doit éviter l'écueil de la pure spéculation, redéfinir les termes qu'elle utilise (à commencer par ceux qui ont été avancés plus haut : thème, genre, poétique), et — nous le pensons du moins — ne pas négliger les points d'appui que peut lui offrir l'histoire.

III / LITTÉRATURE UNIVERSELLE

Par l'usage même qu'elle fait du singulier, l'expression « littérature comparée » est singulière. On a l'impression que le singulier n'est maintenu qu'au prix d'une tension qui peut paraître insupportable quand il s'agit de traiter des littératures dans leur multiplicité. Aussi comprend-on l'apparition de variantes comme « littératures comparées », ou « littératures européennes comparées » — mais pourquoi pas tout aussi bien « littératures africaines comparées » ?

La première de ces expressions nouvelles correspond en fait à un projet fort ancien. Celui de Herder, au XVIII^e siècle, par exemple, quand il pensait à un « parallèle de la poésie anglaise avec la poésie allemande ». L'idée, à dire vrai, était fort incertaine car on peut confronter deux évolutions, ou partir à la recherche d'essences. Diachronique ou synchronique, l'entreprise comporte un danger majeur de projection : projection sur une littérature d'un schéma qui vaut pour l'autre, ou pire, d'un schéma tout fait rappelant la succession des « mouvements » dans les manuels scolaires; ou encore projection d'une caractérisation *a priori* d'un quelconque esprit national, qui n'existe peut-être que dans l'esprit de celui qui l'a conçu. C'est la raison pour laquelle Joseph Texte, en 1898, proposait de substituer au parallèle l'étude des influences, revenant donc à la littérature comparée au sens étroit du terme. Car « comment comprendre l'évolution de la littérature allemande, sans donner les raisons de l'acceptation, volontairement subie par les écrivains allemands, de l'influence française, puis celles de son rejet, au profit de l'Angleterre » *(Etudes de littérature européenne)* ? C'est la raison aussi pour laquelle un peu plus tard, dans ses « Conférences du Vieux-Colombier », André Gide contestait la notion de « génie de la France » fait d'ordre et de logique. Après lui, Etiemble, dans *Comparaison n'est pas raison*, a dénoncé les chauvinismes avoués ou hypocrites, les provincialismes de toute sorte qui ne servent, selon lui, que « d'incitation, ou de camouflage, à des manœuvres de haute politique ».

Parler de « littératures européennes comparées », c'était dépasser les particularismes nationaux. Mais on aurait tort de chercher dans l'esprit du législateur qui donna cet intitulé à une chaire de l'ancienne Sorbonne

l'audacieuse anticipation de cette politique européenne dont il est si souvent question aujourd'hui. De plus, dans l'ordre culturel, cette politique européenne pourrait elle-même être remise en question. Si elle apparaît à certains comme l'accompagnement indispensable du Marché commun ou du Parlement européen, une science « comparative » des littératures européennes resterait contrainte dans des limites insupportables à l'esprit. Trop souvent, comme l'agriculture, la littérature européenne ne serait que celle de quelques pays d'Europe. Elle tendrait à se réduire à la littérature de l'Europe de l'Ouest. Elle serait tout au plus un provincialisme élargi.

Pour faire concurrence au prétendu bloc européen on a vu se créer à l'Université de Yaoundé un département de littératures africaines comparées. Thomas Melone, qui en fut l'éphémère directeur, écrit dans l'avant-propos de son livre sur Mongo Beti et pour justifier cet organisme lui-même qu'il devait permettre une « réévaluation de l'ensemble de la création littéraire africaine, dont les dimensions devraient enfin dépasser le stade du compte rendu authentique, pour révéler au monde d'authentiques créateurs, des hommes de pensée, profondément sertis dans la sensibilité et les préoccupations collectives de leur terre, des civilisations négro-africaines tout comme, pour reprendre encore un mot de Senghor, "de la civilisation de l'universel" ».

Mais l'ambiguïté pourrait bien être, précisément, dans un double projet : la recherche de l'universel à travers ce qui est encore du particulier. Gide la fait apparaître déjà quand il rappelle que Dostoïevski se nommait lui-même un « vieil Européen russe ». Pour lui, rien n'était plus nécessaire que « la capacité de regarder l'étranger avec bienveillance », et il la considérait même comme « un des dons les plus grands et les plus nobles de la nature ». En témoignent ses jugements politiques et sociaux sur la France ou sur l'Allemagne, ses voyages en Suisse ou en Italie, l'intérêt qu'il eut pour Rousseau ou pour Kant. De Sibérie déjà, il écrivait à l'un de ses correspondants : « Oui, je partage votre opinion, que la Russie achèvera l'Europe, de par sa mission même. » Cela ne signifie pas qu'il faille abandonner la terre russe pour quelque chimère européenne : cette attitude, Dostoïevski la reprocherait plutôt à Tourgueniev, trop occidentalisé. Cela ne signifie pas non plus qu'il faille être Européen de surcroît : ce serait vrai d'un Français, ou d'un Allemand, pas d'un Russe. « Le Russe, lui — déjà aujourd'hui, c'est-à-dire bien avant qu'il ait réalisé sa forme définitive —, sera d'autant mieux Russe qu'il sera plus Européen : c'est où gît notre quiddité nationale. »

Commentant cette attitude, Gide affirme qu' « il n'y a pas d'auteur qui ait été tout à la fois plus étroitement russe et plus universellement européen. C'est en étant aussi particulièrement russe qu'il peut être aussi généralement humain, et qu'il peut toucher chacun de nous d'une manière si particulière ».

Mais s'agit-il d'être Européen, ou d'être humain ? La vocation de la Russie la pousse-t-elle à s'élargir au continent ou fait-elle d'elle, comme l'écrivait Dostoïevski, cette nation qui est « capable de se mettre à la tête des intérêts communs de l'humanité entière » ?

Une semblable ambiguïté est présente dans la célèbre déclaration de Goethe à Eckermann au cours de leur conversation du 31 janvier 1827 :

> La littérature nationale ne signifie plus grand-chose maintenant; le moment est venu de la littérature universelle; chacun doit s'employer à hâter la venue de ce temps.

Cette *Weltliteratur*, au sens goethéen du terme, n'avait en fait nul souci de « recenser et d'expliquer les chefs-d'œuvre qui forment le patrimoine de l'humanité », et encore moins de suggérer « qu'il faut étudier la littérature des cinq continents de l'Islande à la Nouvelle-Zélande ». Goethe a employé le terme à propos de la traduction en français de son drame *Torquato Tasso* : cette littérature universelle rayonnait à partir de lui. Elle rayonnait en tout cas à partir de l'Allemagne. On songe à la question qui fut posée par Schiller pour sa leçon inaugurale à l'Université d'Iéna le 26 mai 1789 : « Qu'est-ce que l'histoire universelle, et pourquoi l'étudier ? » Hans-Robert Jauss, commentant cette question, fait observer que l'idée universelle posée par la philosophie de l'histoire au temps des Lumières se morcelle dans l'histoire en une multiplicité d'entités nationales, pour finalement se réduire au mythe littéraire selon lequel les Allemands avaient vocation particulière à devenir les véritables successeurs des Grecs. C'est l'idée de Gervinus à laquelle Nietzsche s'en est pris plus tard, celle que Gide soupçonne chez Barrès, celle que combat Etiemble quand il appelle à une révision de la notion de *Weltliteratur* et réclame une « littérature (vraiment) générale » qui serait, en fait, la littérature universelle.

Sans doute demeure-t-il quelque flottement dans l'usage que fait Goethe du mot *Weltliteratur*. Fritz Strich s'est efforcé d'analyser ces variations en s'appuyant aussi précisément que possible sur les textes. Wellek et Warren, cherchant à en faire la synthèse, découvrent l'idéal de l'unification de toutes les littératures en une vaste synthèse, où chaque nation tiendrait sa partie dans un concert universel. Idéal rejeté, ils sont forcés d'en convenir, vers un avenir fort lointain et même passablement douteux. On songe au projet d'histoire universelle qu'André Breton a consigné dans *Arcane 17* :

> Il ne pourra être question de nouvel humanisme que du jour où l'histoire, récrite après avoir été concertée entre tous les peuples et *limitée à une seule version*, consentira à prendre pour sujet *tout* l'homme, du plus loin que les documents le permettent, et à rendre compte en toute objectivité de ses faits et gestes passés sans égards spéciaux à la contrée que tel ou tel habite et à la langue qu'il parle.

Telle est en effet l'ambition la plus noble de la littérature universelle. « La littérature comparée, c'est l'humanisme », écrivait Etiemble dans *Comparaison n'est pas raison*. Et c'est à la *Weltliteratur* qu'il pensait alors. Cet humanisme, tenté par une connaissance totale, mais choisissant d'être une culture, est fondé sur une pratique de l'échange.

Un moderne est en droit en effet de définir la littérature universelle par son extension géographique maxima, comme le fait Robert J. Clements (*Comparative Literature as Academic Discipline : a Statement of Principle, Praxis, Standards*, New York, The Modern Language Association of America, 1978, p. 26 : « I am more comfortable with the definition of World Literature or *Weltliteratur* as the maximum geographical dimension of comparative literature »). Raymond Schwab, déjà, dans *La Renaissance orientale*, nous avertissait qu' « avant la fin de ce siècle on ne pourra[it] plus analyser des grands processus historiques, en littérature grecque, française, ou américaine, sans puiser des éléments de comparaison dans les séries orientales ». L'emploi du mot Orient, en fait, n'est pas très commode : le domaine de la littérature arabe s'étend jusqu'à l'Afrique du Nord, Hedayat est mort à Paris, et le succès des romans de Khalil Gîbran n'est nulle part plus grand qu'en Amérique du Nord ou du Sud. Le phénomène de l'immigration vers les Etats-Unis, massive à certains moments, a entraîné la naissance de littératures de l'exil qui bouleversent la carte du monde. Gorki déjà rêvait d'un lieu où serait rassemblée la production littéraire universelle. L'Institut Gorki de littérature mondiale, à Moscou, tente de réaliser ce rêve. D'autres projets, en Hollande, à New York, n'ont jamais abouti, et Etiemble a constaté avec amertume l'absence d'un semblable institut à Paris.

Plus mesuré, Edgar Quinet se contentait de rêver d'un « vaste Panthéon où ser[aient] admises toutes les formes du beau ». En effet, étudier la littérature de tous les pays de tous les temps est évidemment une tâche impossible. Une réduction inévitable s'opère, et l'on passe de l'idéal d'une *Weltliteratur* à celui d'un « vivant Panthéon où se multiplient les contrastes ». Wellek et Warren reconnaissaient de leur côté que l'expression « littérature mondiale » pouvait désigner « le grand patrimoine légué par les classiques, Homère, Dante, Cervantès, Shakespeare et Goethe, dont la gloire s'est étendue au monde entier et dure depuis fort longtemps ».

Le choix même que font Wellek et Warren a quelque chose d'inquiétant. Ils ne retiennent que des représentants de ce qu'il est convenu d'appeler les grandes littératures. Le savant hongrois Hugo von Meltzl, disciple de Goethe et tenant de la *Weltliteratur*, en présentait une sorte de caricature quand il prônait un *Dekaglottismus* des langues de civilisation : allemand, anglais, espagnol, hollandais, hongrois, islandais, italien, portugais, suédois et français. La critique est aisée. Elle a été faite en particulier de nos jours

par les comparatistes des pays de l'Est. Un universitaire tchèque, Jan Mukařovský, voit dans la *Weltliteratur* un événement lié à l'avènement de la bourgeoisie, la « subordination de la majorité écrasante des littératures nationales aux quelques (soi-disant) grandes littératures, source privilégiée de toute imitation créatrice ». Le temps n'est plus, comme le dit Etiemble, des « littératures de maîtres » et des « littératures d'esclaves ».

La notion de chef-d'œuvre prête également à contestation. Elle est flottante, et les critères retenus par Fritz Strich dans sa *Philosophie der Literaturwissenschaft* (1930) — le succès international, la qualité durable — se révèlent vite insuffisants. Ils ne rendent pas compte de ce « chef-d'œuvre inconnu » qui n'est pas seulement un fantasme balzacien. Etiemble, pourtant, revient sinon à la notion de chef-d'œuvre, du moins à celle de grande œuvre quand il écrit qu' « au lieu de gaspiller son temps à lire mille mauvais livres dont tout le monde parle, on saura choisir parmi les dizaines de milliers de grandes œuvres qui n'attendent que notre bonne volonté ». Mais n'existe-t-il que des grandes œuvres ? Et choisir parmi elles, n'est-ce pas choisir dans un choix qui, comme le notaient Wellek et Warren, ne saurait satisfaire l'érudit ?

C'est qu'Etiemble se garde bien de confondre l'usage qu'on fait des grandes œuvres mondiales, cette « jouissance », cette « assimilation » de la *Weltliteratur* avec la « connaissance » suspecte qu'en donnent les dictionnaires, les anthologies et ces « World Literature Courses » qu'on dispense si volontiers dans les universités américaines, des « Survey Courses » qui s'efforcent d'embrasser, en un semestre, la littérature universelle, de *L'Epopée de Gilgamesh* à *Guerre et Paix*. Peut-être pourtant ne faut-il pas se moquer de ces moyens d'initiation qui, si l'on en fait bon usage, peuvent permettre d'accéder à une culture authentique. A condition, bien sûr, que ce savoir d'emprunt soit vite soutenu par une expérience personnelle de la lecture. Et à ce parti pris de jouissance on pourra toujours opposer les critiques traditionnellement faites à celui qui, comme le voulait Montaigne, goûte « un peu de chaque chose, et rien du tout, à la française ».

En recommandant de « limer sa cervelle contre celle d'autrui », Montaigne proposait en tout cas un idéal de santé intellectuelle que ne repoussera pas le tenant de la littérature universelle. Goethe, et avant lui Mme de Staël, voyaient dans la fréquentation des livres étrangers un moyen de se corriger mutuellement. Goethe louait en particulier Carlyle d'avoir si pertinemment jugé Schiller qu'un Allemand n'eût pas fait aussi bien. Telle est la forme première de ces échanges dont, dès *Comparaison n'est pas raison*, Etiemble affirmait la nécessité :

> La première des tâches qui s'imposent donc aux comparatistes, désormais, c'est de renoncer à toute variété de chauvinisme et de provincialisme, de reconnaître enfin que la civilisation des hommes, où les valeurs s'échangent depuis des

millénaires, ne peut être comprise, goûtée, sans références constantes à ces échanges, dont la complexité interdit à qui que ce soit d'ordonner notre discipline par rapport à une langue ou un pays entre tous privilégiés.

Un pareil interdit n'allait pourtant pas sans excès. Et au nom même de l'idéal humaniste on pourra le corriger. Il suffit pour cela d'écouter une fois de plus la leçon de Montaigne, dans l'essai « De la vanité » :

> Au rebours [des Français chauvins, des courtisans], je pérégrine tressaoul de nos façons, non pour chercher des Gascons en Sicile (j'en ai assez laissé au logis); je cherche des Grecs plutôt et des Persans : j'accointe ceux-là, je considère; c'est là où je me prête et où je m'emploie. Et qui plus est, il me semble que je n'ai rencontré guère de manières qui ne vaillent les nôtres. Je couche de peu [= je m'avance peu], car à peine ai-je perdu mes girouettes de vue.
>
> *Essais*, III, 9.

La connaissance de l'étranger ne suppose pas nécessairement l'oubli de son pays et de sa langue. Bien au contraire. Etiemble lui-même est revenu dans ses *Essais de littérature (vraiment) générale* sur ce qu'il y avait de trop raide dans son précédent pamphlet :

> Certes il est sain que l'Allemand connaisse beaucoup mieux sa littérature que celle des Persans ou des Japonais et réciproquement; mais ne pourrait-on admettre que nul n'a désormais le droit de se mêler de *Weltliteratur*, ou mieux de *littérature*, s'il n'a fait effort pour échapper au déterminisme de sa naissance ?

Thomas Melone affirmait que la démarche du chercheur africain se situe nettement à l'intérieur des civilisations négro-africaines. Et le but qu'il assignait à une critique littéraire africaine était de présenter au public mondial les œuvres les plus significatives de la littérature africaine « sur la base de [la] propre sensibilité esthétique [des Africains], de [leur] propre évaluation des civilisations négro-africaines, de [leur] propre vision du devenir africain, dans le cadre de l'originalité de [leur] rythme, du mouvement inquiet de [leur] langage, et des lois du patrimoine culturel national ». Ainsi espérait-il faire entendre une voix dans « le concert de l'universel ». La démarche du comparatiste est autre : pénétré de sa propre voix, et a sa place dans le concert, il est à l'écoute des autres voix.

Le fait comparatiste

Les études littéraires portent d'abord sur des textes. Or un texte n'est pas toujours pur. Il charrie des éléments étrangers. Cette présence constitue le fait comparatiste. Une première approche de la littérature comparée doit passer par là, car c'est au comparatiste qu'il appartiendra de souligner cette présence et de l'exploiter.

Bien sûr, il est difficile, il est artificiel même d'isoler tel élément dans le texte, qui est fait de ses diverses composantes, qui en est « tissu ». Et l'on hésiterait à employer cette épithète d' « étranger » s'il n'était fait inévitablement référence à un « ailleurs » ou à un « autre ». En outre, la démarche descriptive, analytique a toujours quelque chose de provisoire. Les grandes synthèses viendront après.

Est-il possible de parler de « lois » sans être taxé de scientisme naïf en littérature ? Ce sont pourtant trois lois que nous voudrions tenter d'énoncer : la loi d'émergence, la loi de flexibilité, la loi d'irradiation.

I / LOI D'ÉMERGENCE

Une herméneutique nous conduirait dans les profondeurs du texte. Une description se contente de rester à la surface. Ces métaphores d'usage courant viennent surcharger un mot qui est lui-même d'essence métaphorique. Nous pouvons voir émerger à la surface du texte des éléments grammaticaux (le pronom « en », par exemple, si nous sommes à sa recherche), des sons (une allitération, une assonance). Ce n'est pas là le gibier du comparatiste. En revanche son attention est mise en éveil par l'apparition d'un mot étranger, d'une présence littéraire ou artistique, d'un élément mythologique.

Un vocable étranger

On connaît les manifestations d'un certain snobisme (mais après tout ce mot lui-même n'est-il pas une importation de l'anglais ?), — celui d'Odette de Crécy dans *A la recherche du temps perdu*, celui de la haute société pétersbourgeoise dans *Guerre et paix*. Marcel Proust s'est amusé, surtout dans *Un Amour de Swann*, à multiplier les emprunts à l'anglais de la demi-mondaine qui croit ainsi parler « chic ». Tolstoï nous donne l'image d'une société où le français était appris et prisé. Ailleurs, c'est l'italien qui sera de règle : chez Stendhal, ou bien dans le salon des Lanty au début de *Sarrasine* de Balzac.

Nous nous en tiendrons à un exemple : les mots anglais dans ces *Illuminations* de Rimbaud qui ont elles-mêmes, à en croire Verlaine, un titre anglais (il écrivait, dans sa préface de 1886 : « Le mot *Illuminations* est anglais et veut dire gravures coloriées — *coloured plates* : c'est même le sous-titre que M. Rimbaud avait donné à son manuscrit »). Un poème en prose comme « Promontoire » en donne une illustration tellement frappante qu'on comprend que certains critiques — V.-P. Underwood, par exemple —, l'ait cru inspiré par l'Angleterre. Il met en place, « en large », un « *brick* », il évoque les « *Embankments* », non pas de Londres, mais « d'une Venise louche » : l'Albert Embankment avait été inauguré en 1869, le Victoria Embankment en 1870; celui de Chelsea, en construction quand Rimbaud se trouvait à Londres pour la première fois, était achevé en 1874 quand il s'y trouvait avec Germain Nouveau et mettait — peut-être — la dernière main aux *Illuminations*. Si Rimbaud parle des « rails » dans « Villes » (« Ce sont des villes » !), il introduit le mot « *railways* » dans « Promontoire ». Il ne résiste pas non plus au charme de noms géographiques anglais ou américains, « Scarbro' » ou « Brooklyn ». Le premier éditeur, celui de *La Vogue*, ne sut pas identifier la ville très élégante de Scarborough, sur la côte du Yorkshire, à quelque 380 km de Londres, dont le « Grand Hôtel », le plus grand d'Europe, avait été inauguré en 1867. Cet hôtel épouse la forme du promontoire, il devient le « Palais-Promontoire » imaginaire, celui vers lequel l'âme égare son navire, comme dans la *Troisième Néméenne* de Pindare.

Nous tenons là le point de départ pour une recherche biographique analogue à celle de V.-P. Underwood dans son livre sur *Rimbaud et l'Angleterre*, pour une recherche linguistique (on dispose ailleurs de listes de mots anglais constituées par Rimbaud), pour une recherche imagologique (l'Angleterre apparaissait à Rimbaud comme le lieu de l'urbanisme moderne, de la ville qui n'en finit pas, comme le Bleston de Michel Butor dans *L'Emploi du temps*).

Le vocable étranger peut avoir quelque chose de plus insolite encore. Nous pensons au « TAT TWAM ASI » qui apparaît au début de la seconde partie du roman de Gabriele D'Annunzio *Il Piacere* (connu en France sous le titre de *L'Enfant de volupté*), au moment de la convalescence d'Andrea Sperelli. C'est la formule sanscrite appelée « *Mahavakya* » — la Grande Parole —, et le romancier italien la reprenait en fait au *Monde comme volonté et comme représentation* de Schopenhauer (III, 44 : « Si je devais donner au contemplateur une explication concise et suggestive de l'essence intime de tous ces êtres, je ne pourrais mieux faire que de choisir une formule sanscrite qui revient fort souvent dans les livres saints des Hindous et qu'on appelle *Mahavakya*, la Grande Parole : *Tat twam asi*, c'est-à-dire "tu es ceci" »). Nous sommes alors invités à une double source par le fait comparatiste : l'influence de Schopenhauer sur D'Annunzio; la lecture par Schopenhauer des *Upanishads* dans la traduction latine d'Anquetil-Duperron.

UNE PRÉSENCE LITTÉRAIRE OU ARTISTIQUE

Le dernier exemple nous met sur la voie d'une présence : mais celle de Schopenhauer n'était perçue qu'indirectement dans le texte de D'Annunzio. Voici un autre exemple où l'expression est directe. Nous l'empruntons au chapitre IX du roman d'Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray (Le Portrait de Dorian Gray)* et nous donnons d'abord la citation en anglais pour rendre plus sensible l'entrée du nom français, Théophile Gautier :

(...) *my dear old Basil, if you really want to console me, teach me rather to forget what has happened, or to see it from the proper artistic point of view. Was is not Gautier who used to write about* la consolation des arts ?

mon bon Basil, si vous voulez me consoler, apprenez-moi plutôt à oublier ce qui s'est passé; aidez-moi, du moins, à l'envisager sous un angle artistique convenable. N'est-ce pas Gautier qui se plaisait à écrire sur *la consolation des arts* ?

La présence de Théophile Gautier est importante dans le livre. Il sera question, au chapitre XIV, du volume d'*Emaux et camées*, modèle d'un esthétisme qui permettrait de transcender les contingences de l'existence.

Cette présence peut être la présence d'un nom. Vladimir Nabokov, dans *Feu pâle (Pale Fire)*, fait une seule fois allusion à Gide, que sa manière spéculaire évoque pourtant si souvent. Ce peut être une allusion explicite, par exemple quand Chateaubriand écrit dans la préface du *Voyage en Amérique* : « Nous pouvons admirer la route que traça Colomb sur le gouffre de l'océan; mais pour les pauvres nègres, c'est le chemin que, au dire de Milton, la mort et le mal construisirent sur l'abîme. » Ce peut être une allusion implicite, tel l' « *addio addio* » chanté par Marianina Lanty au vieillard

dans *Sarrasine*, allusion à l'un de ces innombrables « *addio* » qui étaient chantés dans l'opéra italien ou plus précisément au quintette des adieux dans le *Cosi fan tutte* de Mozart.

Insistons sur une présence au creux du texte. Dans son essai sur « La fin de la philosophie et le tournant », Heidegger médite sur la liberté qui est donnée à l'homme dès lors que le *Gestell* est perçu comme un mode actuel du dévoilement de l'être et non comme un simple choix de l'homme. « Cette liberté *(Verwinden)*, écrit-il, ressemble à celle d'un homme qui "surmonte" sa douleur au sens où, loin de s'en défaire et de l'oublier, il l'habite. » C'est une référence au poème de René Char « J'habite une douleur » dans *Le Poème pulvérisé*, poème que Char lui-même a commenté dans *Arrière-histoire du Poème pulvérisé* (1972) :

> C'est là, je crois, l'un de mes poèmes les plus « achevés », l'aliment qui le compose ne se détériora pas, ne toucha la moelle de l'air que complètement enveloppé. J'étais à cet instant *lourd de mille ans de poésie et de détresse antérieure*. Il fallait que je l'exprime. J'ai pris ma tête comme on saisit une motte de sel et je l'ai littéralement pulvérisée... De cette illusion atroce est né « J'habite une douleur ».

C'est là encore le point de départ pour des études comparatistes : le recours de Heidegger aux poètes; le lien entre Char et Heidegger (leur première rencontre de 1955, les séminaires de Thor en 1966, 1968 et 1969; voir sur ce point Jean Beaufret, « L'entretien sous le marronnier », dans *L'Arc*, n^e^ 22, 1963, p. 1-8); leur recours commun à la philosophie d'Héraclite.

Un élément mythologique

Les éléments venus de la Grèce ou de la Rome de l'Antiquité sont eux aussi des éléments « étrangers ». C'est pourquoi nous n'hésiterons pas à introduire dès à présent les résidus d'une mythologie classique extrêmement tenace, qui n'est d'ailleurs pas exclusive d'autres mythologies.

Nous prendrons ici pour exemple l'émergence du mythe d'Antinoüs, ce jeune Grec de Bithynie, extrêmement beau, qui fut le favori de l'empereur Hadrien et qui se noya dans le Nil pour prolonger, dit-on, les jours de son maître : Hadrien le plaça au rang des dieux et fit reproduire son image par les artistes les plus fameux. On lui prête un type d'allure orientale créé d'après les images de Dionysos. Jean Lorrain lui a consacré un sonnet dans *Le Sang des dieux* (1882) :

> Les flots glacés du Nil ont gardé ta mémoire,
> Ephèbe, et sous ton front ombragé de lotus
> Ton corps, pétri de fange et d'immortelle gloire,
> Fait rêver dans la nuit tes frères inconnus.

Rome a durant vingt ans adoré tes pieds nus,
Les larmes des Césars en ont poli l'ivoire
Et, debout sur le seuil des siècles méconnus,
Tu souris à travers les mépris de l'histoire.

Tes beaux pieds transparents surchargés d'anneaux d'or,
Qu'Adrien tout en pleurs entre ses mains avares
Déjà raides et froides, serrait, baisait encor,

Triomphant de nouveau sous des étoffes rares
Et font revivre, hélas ! mille ans après ta mort,
L'ère auguste des dieux et des amours bizarres.

Antinoüs était déjà présent dans *Sarrasine* : Balzac imaginait Filippo, le frère de Marianina, comme « une image vivante de l'Antinoüs », avec des formes plus grêles. Dans *Le Portrait de Dorian Gray* le peintre Basil Hallward après avoir représenté le jeune homme sous les traits de Pâris, d'Adonis chasseur, l'a peint « couronné de larges fleurs de lotus, assis à la proue de la barque d'Hadrien, regardant par-delà le Nil trouble et verdâtre ». D'ailleurs il considère ce qu'a été le visage d'Antinoüs pour les derniers sculpteurs grecs comme l'équivalent de ce qu'a été, pour les Vénitiens, l'invention de la peinture à l'huile.

Un mythe d'époque se constitue, l'un de ceux qui ont été étudiés par Mario Praz dans *La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930; traduction anglaise, *The Romantic Agony*; traduction française : *La Chair, la mort et le diable. Le Romantisme noir*, Denoël, 1977). A l'arrière-plan des œuvres de Wilde et de Lorrain, il faut placer un texte véritablement fondateur, la préface de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier où Antinoüs est déjà pris comme modèle de la beauté alors que « l'homme (...) est le plus vilain animal qui soit sur la terre ».

Différents types de recherche se trouvent engagés à partir de là : une étude d'histoire littéraire générale; l'étude d'une thématique d'époque, celle de la Beauté, qui dépasse largement le motif mythologique de l'Antinoüs; une étude plus proprement thématologique portant sur cette figure et ses différents avatars dans la littérature fin de siècle.

Mais il convient d'insister encore une fois sur l'importance de l'émergence et de se méfier quand le motif mythologique reste implicite ou douteux. Il n'est pas sûr que le mythe de Faust soit présent dans « Vagabonds », un autre poème en prose des *Illuminations*, malgré la présence du « satanique docteur ». Il l'est indiscutablement dans la nouvelle de Henry James intitulée *Collaboration*, où le narrateur pousse le jeune poète anglais Vandemer à s'associer au compositeur allemand Heindenmauer :

I might have been a more mocking Mephistopheles handling over this pure spirit to my literally German Faust.

J'aurais pu être un Méphistophélès plus moqueur en livrant ce pur esprit à mon Faust, un Faust littéralement allemand.

II / LOI DE FLEXIBILITÉ

« La littérature produit la littérature » *(« literature produces literature »)* : cette formule de Jan Brandt Corstius dans *Introduction to the Comparative Study of Literature* (New York, Random House, 1968, p. 163-164) peut sembler durcir le principe mécaniste dont on a fait trop souvent reproche aux études de littérature comparée. René Wellek, en particulier, est parti en guerre contre un positivisme qu'il juge de mauvais aloi et qui lui paraît caractéristique de l'école française. Le nom qu'il lui donne et qui n'a pas d'équivalent en français, *factualism*, la mise en question d'un « fait intermédiaire » *(neutral fact)* qui est censé être relié comme par un fil à d'autres faits précédents confirment qu'il importe, avant toute discussion, d'établir les modalités du fait comparatiste. Les excès du pseudo-scientisme dénoncé par Wellek ne s'expliquent que par l'ignorance d'une caractéristique essentielle de ce fait à laquelle nous donnerons le nom de flexibilité.

Encore une fois, le mot fait image et ne saurait être considéré que comme une approximation pour une réalité difficile à saisir. Il permet de suggérer la souplesse et en même temps la résistance de l'élément étranger dans le texte, les variations d'intensité au gré de la lecture critique et aussi de rappeler les droits de l'imagination : Montaigne parlait de « la flexibilité de nostre invention à forger des raisons à toutes sortes de songes ».

Souplesse

L'élément étranger n'est pas introduit dans le texte sans des modifications, parfois même des altérations, qui peuvent être considérables. Nous distinguerons les déformations, fortuites ou non, de renversements trop brutaux pour ne pas être volontaires, afin de faire apparaître un jeu sur l'ambiguïté qui est déjà, à lui seul, de la littérature.

Des déformations

Le mot, par essence, est flexible. Rollin écrivait que « les mots, semblables à une cire molle, ont une flexibilité merveilleusement propre à prendre toutes sortes de formes; de sorte qu'on les manie et qu'on les tourne comme on veut » *(Histoire ancienne)*. Quand Claudel, dans une lettre à Larbaud, invente, d'après le portugais *fiscalizar*, le nouveau verbe « fiscaliser », il prouve que le mot se laisse aisément adopter — et pour cela s'adapte —, en même temps qu'il rend hommage discrètement à la prédilection de son correspondant pour le domaine lusitanien.

Mais il arrive fréquemment que, dans la transcription d'une citation étrangère, un mot soit transformé. Ainsi *fearless* vient se substituer à *fardels* dans les trois vers de *Hamlet* qu'Auguste Dozon plaçait en épigraphe à son sonnet « Le Rêve » (le fait est signalé par Claude Pichois dans l'édition des *Œuvres complètes* de Baudelaire à la Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 1094). Autre modification : le texte cité peut être attribué à un autre auteur. Ainsi dans le chapitre XXVI de *La Chartreuse de Parme*, Stendhal attribue à Pétrarque des vers de Métastase, ceux que Célia se répète à elle-même, heureuse de voir que Fabrice ne l'a pas oubliée :

> Non, vous ne me verrez jamais changer,
> Beaux yeux qui m'avez appris à aimer.

L'intermédiaire pourrait être Jean-Jacques Rousseau, qui plaçait en tête de la lettre XXXIV de la première partie de *La Nouvelle Héloïse* ces vers, extraits du *Ciro riconosciuto* (acte III, scène 12) :

> *No, non vedrete mai*
> *Cambiar gl'affetti miei,*
> *Bei lumi onde imparai*
> *A sospirar d'amor*

que Rousseau traduisait : « Non, non, beaux yeux qui m'apprîtes à soupirer, jamais vous ne me verrez changer mes affections. » Ignorance de Stendhal ? Confusion ? Plus vraisemblablement il n'a pas résisté au plaisir d'introduire le nom du poète par excellence de l'amour...

Un élément mythique peut aussi être déformé. Une strophe du « Voyage », à la fin des *Fleurs du mal*, la dédicace des *Paradis artificiels* suggèrent l'existence d'une tendresse véritablement amoureuse entre Oreste et Electre. Aucun des textes antiques consacrés aux Atrides n'autorise une semblable interprétation. Elle est pourtant si chère à Baudelaire que, dans « Un mangeur d'opium », il fait de Thomas de Quincey un « Oreste de l'opium » et de son épouse l' « Electre aux bontés réparatrices », celle qui « pendant des années a essuyé sur son front les sueurs de l'angoisse et rafraîchi ses lèvres parcheminées par la fièvre ». C'est donc aux *Confessions of an English Opium-Eater (Confessions d'un mangeur d'opium anglais)* qu'il faut se référer pour trouver la source de Baudelaire. Dans les « Confessions préliminaires », Thomas de Quincey rapporte qu'il fut « persécuté par des visions aussi atroces, par des fantômes aussi hideux que ceux qui hantèrent jamais la couche d'Oreste ». Du moins avait-il en partage des soutiens non moins puissants que les siens :

> Mes Euménides, comme les siennes, se tenaient au pied de mon lit, me regardaient fixement entre les rideaux; mais à mon chevet, se privant de sommeil pour demeurer à mes côtés pendant les longues heures de la nuit, veillait mon Electre. Oui, c'est toi, bien aimée M(argaret), chère compagne de ces dernières

années, qui fus mon Electre; tu n'as point voulu qu'une sœur grecque surpassât une épouse anglaise en noblesse d'âme, non plus qu'en affection fidèle. Car tu n'as pas hésité à t'abaisser aux humbles tâches de la bonté, aux servitudes de l'amour le plus tendre : pendant des années, tu essuyas sur mon front les sueurs malsaines, tu rafraîchis mes lèvres brûlantes desséchées par la fièvre. Et quand, après avoir longuement sympathisé avec mes souffrances, tu vis ton sommeil paisible troublé à son tour par la contagion du spectacle de mes luttes terribles avec les fantômes et des ombres ennemies qui souvent me disaient : « Tu ne dormiras plus » — même alors, tu ne fis entendre nulle plainte, nul murmure; tu gardas ton sourire angélique, ne reculant pas plus devant cette tâche d'amour que ne le fit l'Electre antique. Car, bien que grecque et fille du Roi des hommes, il lui arriva aussi de pleurer, le visage caché dans les plis de sa robe (trad. Françoise Moreux).

De Quincey lui-même indique sa source, le début de l'*Oreste* d'Euripide. Il est curieux de constater que les citations qu'il fait du texte d'Euripide sont généralement incorrectes. Par exemple, pour la dernière ligne du passage cité il substitue *omma* (le regard) à *krâta* (la tête) dans l'appel que lance Oreste vers sa sœur :

> Σύγγονε, τί κλαίεις κρᾶτα θεῖσ' εἴσω πέπλων ;
> Ma sœur, pourquoi pleurer, la tête dans tes voiles ?

Plus grave, il transforme en femme-épouse cette sœur qui, dans la pièce d'Euripide, n'est que sœur. « Voilà, disait-elle plus haut, mon servage bien doux; je ne refuse point aux membres d'un frère les soins d'une main fraternelle » (v. 221-222). Et elle se plaignait de traîner, « sans époux *(agamos)*, sans enfants *(ateknos)* une déplorable existence » (v. 206). De Quincey a idéalisé l'Electre d'Euripide, et Baudelaire est allé plus loin encore dans le sens de cette déformation.

Des renversements

Il suffit parfois de changer une lettre pour que le sens d'un mot soit modifié. C'est à ce jeu que joue Laforgue quand, dans les *Moralités légendaires*, il transforme la célèbre exclamation de *Hamlet* « *Words, words, words* » (des mots, des mots, des mots) en « *worms, worms, worms* » (des vers, des vers, des vers). Raymond Queneau est curieusement plus timide quand il fait dire au perroquet Laverdure, dans *Zazie dans le métro* : « Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire. »

Les références à *Hamlet* sont très nombreuses dans la poésie de Laforgue. Il aime en particulier à placer des citations de cette tragédie en épigraphe à tel ou tel poème. Le « *alas, poor Yorick !* » (« hélas, pauvre Yorick ! ») passe dans l'un des « Dimanches » où l'automne fossoyeur

remue les feuilles et les souvenirs. Une autre pièce, intitulée « Excuse macabre » et dédiée à Hamlet, prince de Danemark, traite à la manière de Shakespeare le crâne d'une certaine Margaretha. Mais l'attendrissement de Hamlet cède la place à un humour beaucoup plus grinçant — et plus rosse encore à l'égard de la femme :

Margaretha, ma bien-aimée, or donc voici
Ton crâne. Quel poli ! l'on dirait de l'ivoire.
(Je le savoure assez, chaque jour, Dieu merci,
Et me permets d'ailleurs fort rarement d'y boire.)
(...)
Margaretha, ma bien-aimée, et puis enfin,
Contemple le cosmos ! — l'humanité, qu'est-elle,
Dans cet océan plein de vertige ? Un essaim
D'atomes emportés dans la course éternelle !
Et puisque, en fin de compte, il n'est rien ici-bas
Qui ne soit vanité, fumée,
Ton crâne..., je puis bien le vendre, n'est-ce pas,
Margaretha, ma bien aimée ?

Il est des exemples célèbres de citations à contresens. Le « Un seul être vous manque, et tout est repeuplé » de Giraudoux, dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu.* Ou le vers de Nash, « *Brightness falls from the air* » devient « *Darkness falls from the air* » dans le *Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce : l'obscurité s'est substituée à l'éclat. Du moins ces modifications se font-elles, dans ces cas-là, à l'intérieur d'un même domaine linguistique : en cela, elles échappent au comparatiste. La démarche de Thomas Mann dans *Der Tod in Venedig (La Mort à Venise)* paraît bien plus insidieuse quand il conçoit une série de rêveries socratiques de Gustav Aschenbach devant un Phèdre qui n'est autre que Tadzio. Rien dans le dialogue de Platon n'indiquait une quelconque attirance de Socrate vers son interlocuteur. Au contraire la rêverie du nouveau Socrate est rêverie sur le corps du jeune garçon. Et alors que Socrate enseigne une ascension du bel objet vers l'Idée, Aschenbach découvre, au terme de son aventure, la chute dans laquelle le désir entraîne inévitablement l'artiste.

La littérature gréco-latine connaissait une forme radicale de renversement, connue sous le nom d'*adunaton* (impossible). Le procédé consistait à retourner une donnée connue. Ainsi Tityre, dans la première des *Bucoliques* de Virgile, déclare-t-il, en défendant devant Mélibée le puissant protecteur (Octave), qui lui a permis de rester sur ses terres :

Ante leves ergo pascentur in aethere cervi,
et ferta destituent nudos in litore pisces
ante per erratis amborum finibus exsul
aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim,
quam nostro illius labatur pectore vultus.